

AUFBAU

KULTURPOLITISCHE MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VOM
KULTURBUND ZUR DEMOKRATISCHEN ERNEUERUNG
DEUTSCHLANDS

11. JAHRGANG · HEFT 7 · JULI 1955



AUFBAU-VERLAG BERLIN

INHALT

Geleitet von Bodo Uhse

INHALTSVERZEICHNIS

Jahrgang 11/1955, Heft 7—12

Beilage zum „Aufbau" 1, 1956

Autoren-Verzeichnis

und mit Zunahme von Mißbildungen. 3) Retention[55] alpha- und betastrahlenaussendender Radioisotope in allen Organen bei allen Bikini-Patienten, darunter auch solcher Isotope mit langer Halbwertszeit, Erhöhung der Radioaktivität im Urin bei gesunden Menschen in Kagoshima. 4) Genetische Störungen, Chromosomen-Anomalien und Mutationen bei Pflanzen in Nagasaki und experimentell erzeugt mit Bikini-Asche. 5) Schwerste dauernde Schädigung der Gonaden bei Frauen und Männern in Hiroshima und Nagasaki und bei den Bikini-Patienten, bei den letzten mit Motilitätsstörungen, Deformierungen und hochgradigem Schwund der Spermien. 6) Erhöhung der Karzinogenese mit Zunahme maligner Tumoren in Hiroshima und Nagasaki, besonders bedrohliche absolute Zunahme der Leukämien um das 4- bis 5fache, gehäuftes Auftreten von Keloidkarzinomen nach langer Latenzzeit.

Die Internationale Kommission gab in ihrem vorläufigen Schlußbericht der Meinung Ausdruck, daß es zu den Pflichten unseres ärztlichen Berufes gehört, die Menschheit gegen alle Bedrohungen ihrer Gesundheit zu verteidigen, die verhindert werden können. Als Ärzte appellieren wir an das gegenseitige Verständnis zwischen den Nationen und an die menschliche Vernunft, weitere Explosionen von Atom- und Wasserstoffbomben zu verhindern und dafür zu sorgen, daß die Verwendung der Atomenergie lediglich friedlichen und konstruktiven Zwecken, zum Wohle aller Völker der Erde, dienen möge.

ANMERKUNGEN

[1] Einheit der Röntgenstrahlung; diejenige Strahlenmenge, die 1 ccm Luft bei 0° C und 76 cm Hg-Druck durch Ionisation die Leitfähigkeit von 1 elektrostatischen Einheit verleiht. — [2] Symptome, die dem eigentlichen Ausbruch der Krankheit vorausgehen. — [3] Verringerung der Leukozyten und Lymphozyten. — [4] Mehr als tödliche Dosis. — [5] Völliges Versagen aller blutbildenden Gewebe. — [6] Schwund der granulierten Leukozyten. — [7] Verminderung der Blutplättchen. — [8] Blutungen unter der Haut und unter den Schleimhäuten. — [9] Rachenentzündung. — [10] Entzündung der Mundschleimhaut. — [11] Geschwürige Darmentzündung. — [12] Siehe Nr. 19. — [13] Keimdrüsen. — [14] Nachfolgende Unfruchtbarkeit. — [15] Haarausfall. — [16] Linsentrübung des Auges (grauer Star). — [17] Geschwürbildung. — [18] Blutungsneigung. — [19] Gewebstod. — [20] Geschwüre. — [21] Durch radioaktive Strahlen hervorgerufene Hautentzündung. — [22] Blutbildende Organe. — [23] Gelbsucht. — [24] Rückfall. — [25] Bewegungsvermögen. — [26] Mark des Brustbeins. — [27] Schilddrüse. — [28] Zustand tiefster, nicht erweckbarer Bewußtlosigkeit. — [29] Allgemeine Wassersucht und Bauchwassersucht. — [30] Lungenentzündung. — [31] Relativ frische Leberschrumpfung. — [32] Durch Aspergilluspilz hervorgerufene Lungenkrankheit. — [33] Leberschädigung durch Strahlen. — [34] Leberentzündung, hervorgerufen durch Blutübertragung. — [35] Bakterientötend. — [36] Giftigkeit. — [37] Siehe Erklärung auf Seite 831. — [38] Ein Tausendstel Röntgen (siehe Nr. 1). — [39] Blutarmut. — [40] Bindegewebige Narbengeschwulst. — [41] Bösartige Geschwulst der weißen Blutzellen. — [42] Nervengeflecht zwischen den Muskelschichten des Magen-Darm-Kanals. — [43] Hohlraum in Zellen. — [44] Veränderung in den Wandungen kleinster Gefäße, sowohl der Form, als auch der Funktion nach. — [45] Verlängerung. — [46] Zwerchfellbruch. — [47] Hirnhautgeschwülste. — [48] Fehlen des Darmausganges. — [49] Verbindung zwischen Speise- und Luftröhre. — [50] Bösartige Geschwülste. — [51] Leichenöffnung, Sektion. — [52] Versagen der Bildung roter Blutkörperchen im Knochenmark. — [53] Knochenmark- und Lymphsystem. — [54] Bösartig. — [55] Zurückhalten auszuscheidender Stoffe im Körper.

Ludwig Justi

SCHULE DES SEHENS

ZUR GESCHICHTE DER MUSEEN

Kunstwerke wurden ursprünglich für ganz bestimmte Zwecke geschaffen. Götterbilder standen in Tempeln. Pharao lagert neben seiner Pyramide als gigantischer Löwe, furchtbares Raubtier am Rande der Wüste. Inmitten der anschaulichen Welt heidnischer Vorstellungen malten scheue Anhänger des Christentums auf Wände unterirdischer Grüfte kleine Symbole, nur den Eingeweihten verständlich. Gleich der jüdischen Religion nach der Entwurzelung während des babylonischen Exils – im Unterschied von den urtümlichen Kulten des Altertums – wurde die hinreißende Kraft der Frohen Botschaft, Erneuerung des Herzens, lehrhaft, schriftlich fixiert, disputiert, juristisch ausgetüftelt, erstarrte in Dogmen, durch Mehrheitsbeschlüsse. In Byzanz ward auch die Verbildlichung festgestellt, es entstand eine Bilder-Wissenschaft, Ikonosophie: genaue Vorschriften für die Künstler, ebenso verbindlich wie die Dogmen. Die Schematik blieb durch Jahrhunderte. Dann ging die Sonne des Franziskus von Assisi auf: neuer Geist über dem eingefrorenen Glauben. Große Künstler durchseelten den überlieferten Bilderkanon, Giotto vor allem. Solche Meister wurden gefeiert. Der größte, Michel Angelo, schon zu Lebzeiten als „der Göttliche" bewundert, il divino, gab dem Kirchenbild eine gewaltige Kraft, machte den alten Jehova lebendig. Die Hochschätzung der Künstler blieb durch Jahrhunderte, auch wenn sie Stilleben oder Landschaften malten. Meister wie Tintoretto, Rembrandt, stehen gleich erratischen Blöcken in der bürgerlichen Landschaft.

Marmorwerke des Altertums wurden ausgegraben, ergänzt, in römischen und florentinischen Gärten oder Palästen aufgestellt. Lebenden Künstlern gab man Aufträge, mit großem Verständnis und Eifer, im fünfzehnten Jahrhundert namentlich die Medici, im Anfang des sechzehnten Isabella d'Este.

Als in der Nachfolge des divino vielfach Nachahmung eintrat, Ermattung der künstlerischen Kraft, bewunderte man die Meister der vorangegangenen Zeit. Kunstgeschichte entstand, Kennerschaft, Sammlertum und Kunsthandel. Der größte Sammler der Barockzeit war Karl der Erste, König von England, ein guter Kenner, dessen gespannte Erwartung des Gekauften in seinen Briefen sich spiegelt: „wie heißt der Kapitän des Schiffes?" welches nämlich die Kunstschätze des Herzogs von Mantua nach London bringen sollte; der Herzog hatte aber das Beste noch zurückbehalten, den „Triumphzug" von Mantegna – also befahl der König seinem Gesandten in Venedig erneutes Verhandeln, das denn auch gelang. Andere Fürsten folgten, so Landgraf Wilhelm der Achte von Hessen, welcher lange in Holland lebte und herrliche Bilder Rembrandts für Kassel kaufte. August dem Starken, verständnisvollem und leidenschaftlichen Kunstsammler, verdankt die Dresdner Galerie viele kostbare Gemälde. Mehr noch seinem Sohn. Als aus San Sisto in Piacenza die „Sistinische" Madonna ankam, rückte er seinen Sessel beiseite: „Platz für den großen Raphael!" Zarin Katharina die Zweite war die nächste Kunstsammlerin hohen Ranges. Sie hatte überall ihre Agenten, Geld spielte für sie keine Rolle.

Sammeltrieb ist einer der Unterschiede des Menschen vom Tier. Dieser Trieb erstreckt sich auf vielerlei Gebiete. So gab es Reliquiensammler, hervorragend unter ihnen Kaiser Karl der Vierte, sonst bekannt als guter Finanzmann. Gesammelt wurden seltsame Naturobjekte oder auch Knöpfe, und seit Aufblühen des Postwesens Briefmarken. Der Brief-

markensammler ist stolz auf den Umfang seiner Bestände, erstrebt Vollständigkeit, zahlt für selten gewordenes unbegreifliche Preise und sichert sich neuerdings gegen Währungsverluste.

Die Sammler der Barockzeit freuten sich an dem künstlerischen Rang und der Kostbarkeit ihrer Bestände, aber auch an der Zahl ihrer Gemälde oder Antiken. Isabella d'Este hatte noch wenige Bilder lebender Meister für ihr kleines Arbeitszimmer bestellt. Dagegen entwickelte sich aus den Gängen, die in italienischen Palasthöfen an den Gemächern entlang führen – im Vatikan ausgemalt von Raffael, in den Uffizien teils ausgemalt, teils mit Bildern behängt – nunmehr für die zusammengekauften Gemälde verstorbener Künstler in den Barock-Schlössern eine besondere Raumform, schmal und überlang, die „Bildergalerie". Galleria ist ein italienisches Wort, es bedeutet einen langen, schmalen, überwölbten Raum, den Bergwerk-Stollen, den Tunnel. In der vormaligen Eisenbahn durch den Apennin, von Florenz nach Bologna, hörte ich sagen: „ci sono tante gallerie" – hier gibt es viele Tunnel.

Die Bildergalerien in den Schlössern wurden sozusagen tapeziert mit Gemälden; den Fenstern gegenüber, eng aneinander, bis zur Decke hinauf. Hofgesellschaft, prominente Kenner waren zugelassen. Galerien galten mehr dem Prunk als dem sinngemäßen Betrachten der Gemälde. Die Bildergalerie in Sanssouci, abgetrennt von dem kleinen Schlößchen, nahm die zum Teil großen niederländischen Bilder auf, welche der König neuerlich gekauft hatte; in der niedrigen kurzen Galerie des Schlößchens blieben die früher erworbenen kleinen französischen Gemälde. Beide Galerien haben die übliche Form, lang und schmal, die Bilder den Fenstern gegenüber. Der neue prunkhafte, mit hohem Geschmack dekorierte Raum diente dem König auch zum Promenieren bei schlechtem Wetter.

Bei einer Vertreibung der Medici aus Florenz, im fünfzehnten Jahrhundert, wurde ihr kostbarer Kunstbesitz verschleudert. Als Karl der Erste in London enthauptet war, 1649, verkaufte das Parlament seine herrliche Sammlung, doch langsam, unter der Hand: es hatte sich inzwischen ein Welt-Kunstmarkt entwickelt – gäbe man ihm zu viel Kostbares auf einmal, dann bekäme man schlechte Preise, das wußten die Engländer. Als hingegen der König von Frankreich enthauptet war, 1793, erklärte die Republik den gesamten Kunstbesitz der französischen Könige für Eigentum der Nation, zusammengebracht in dem umfangreichen Pariser Schloß, dem Louvre: Musée national du Louvre. Schon vorher gab es Museen, die mehr oder minder öffentlich waren: in Rom für die ausgegrabenen Werke des Altertums, in Kassel das Museum Fridericianum, erbaut 1769 bis 1779 für die Antiken-Sammlung des Landgrafen Friedrich, der ein Verehrer Winckelmanns war und ihn nach Kassel hatte berufen wollen. Das British Museum in London entstand 1753 infolge Erwerbungen des Parlamentes aus Privatbesitz, wurde zunächst in ehemaligen Privatpalästen untergebracht.

Nachhaltigen Eindruck machte jedoch erst das Vorbild der Französischen Revolution. In Deutschland wurde es nach den langjährigen Kriegswirren schrittweise befolgt und mit geschichtlich bedingtem Unterschied. Während nämlich in Paris 1793 das ausgedehnte Königsschloß für die Kunstschätze frei war und späterhin nur zu kleinem Teil bewohnt wurde, blieben in Deutschland die Paläste der alten Dynastien besetzt; man errichtete daher für die neuen öffentlichen Museen monumentale Staatsgebäude, und in diese „widmeten" die Könige ihren Kunstbesitz, zum Teil unter Vorbehalt des Eigentums, dem Volke, soweit er wertvoll genug schien; in Berlin hat seiner Zeit die Kommission der Sachverständigen kostbare französische Gemälde des Rokoko dem Königshause belassen, weil sie damals nicht geschätzt waren. Zuerst wurde die Glyptothek in München erbaut, 1816 bis 1830, die Ältere Pinakothek 1826 bis 1836, in Berlin das Alte Museum 1824 bis 1828, das Neue Museum 1843 bis 1855, die Dresdner Galerie 1847 bis 1854.

In anderen deutschen Städten erwuchsen große Museen aus privaten Stiftungen, in Frankfurt durch Johann Städel 1816, in Köln durch Wallraf 1828, die stattlichen Gebäude dafür erst viel später. Auch wurden Museen durch Kunstvereine und ähnliche private Institutionen gegründet.

In Wien blieb der ungeheure Kunstbesitz des Kaiserhauses in dessen Eigentum bis zum ersten Weltkriege, zunächst in der Burg und dem Belvedere; erst 1872 bis 1889 wurde das riesige „Hofmuseum" erbaut.

Die britische Königsfamilie behielt ihre Kunstschätze bis heute. Die National Gallery in London wurde 1824 von Privaten für Kunstwerke der Vergangenheit gegründet, das klassizistische Gebäude 1832 bis 1838 errichtet, der Bestand weiterhin durch private Zuschüsse, Geschenke und Stiftungen großzügig vermehrt. Für das British Museum begann 1825 der klassizistische Neubau, späterhin bis in unsere Tage durch große Anbauten beträchtlich erweitert.

In Italien brachte man die so überaus reichen Kunstschätze in ältere Bauten, deren Namen noch viele dortige Museen führen, Uffizien, Brera und so fort. Päpste des achtzehnten Jahrhunderts, begeistert für die Kunst des heidnischen Altertums, haben das größte Antiken-Museum der Welt geschaffen, durch sehr geschmackvollen Einbau in vorhandenes Gemäuer; weniger erfreulich die späteren Erweiterungen.

Der ehemals fürstliche Besitz wurde ergänzt durch Ankäufe. Die Kunstfreunde waren erfreut, daß alte Meisterwerke, oft nach vielfachem Hin und Her, an die Öffentlichkeit kamen und vor allem endlich bleibendes Obdach und dauernde Pflege fanden. In Berlin waren die Erwerbungen von vornherein und zunehmend bis zur Periode der Weltkriege bei weitem großartiger als in den anderen deutschen Städten. Nach dem einen Alten Museum entstanden auf der Spree-Insel noch vier andere Gebäude, drei davon viel umfangreicher als das Alte Museum. Dazu kamen vier große Bauten in der Prinz-Albrecht-Straße und in Dahlem (jetzt im amerikanischen Sektor). Der bescheidene Bestand, mit welchem das Alte Museum um 1830 eröffnet wurde, erweiterte sich zu siebzehn Sammlungen von Weltbedeutung, einzigartig in weit umfassender Spannung bei durchweg hohem Rang der einzelnen Werke.

Von lebenden Künstlern wurde zunächst für die Museen kaum gekauft. Statt dessen gab man ihnen viele Aufträge zur Ausstattung der Museums-Neubauten, bereitete dort für die Maler große Wandflächen, so in München, Karlsruhe, Frankfurt, Köln, auch in Berlin: Fresken nach Schinkels Entwurf in der Vorhalle des Alten Museums, eine Folge großer Wandbilder von Kaulbach in dem eigens dafür gestalteten – 38 Meter langen und 20 Meter hohen – Treppenhaus des Neuen Museums. Die Bildhauer erhielten vielfältige Aufträge für den Schmuck der Museen außen und innen.

Die „Neuere Pinakothek" in München, erbaut 1846 bis 1853, war das erste große Museum, welches ausschließlich für Kunstwerke des neunzehnten Jahrhunderts bestimmt war, der Bestand stammte auch da zunächst großenteils aus dem Privatbesitz des Königs. Die National-Galerie folgte erst 1876, die Tate-Gallery in London 1897.

Ordinariate für Kunstgeschichte an Universitäten wurden übrigens viel später errichtet als für Archäologie, in Preußen seit etwa 1870, zunächst nur sehr wenige, für Halle zum Beispiel erst 1903 (damals mir anvertraut). Die Kunstgeschichte hat nicht die fachgemäße Geschlossenheit der Archäologie erreicht, welche die Zucht strengen vieljährigen Studiums und die Kontrolle der Fachgenossen voraussetzt. Im Gebiete der Kunstgeschichte hält sich jeder mit Beredsamkeit begabte zum Mitreden für berechtigt. Ein Ordinarius schrieb über den Geist der Gotik – flugs warfen flinke Schreiber Bücher über dies schwer kontrollierbare Thema auf den Markt, mit allerlei Blechmusik, etwa: Impressionismus ist Gotik. Solche Schreiber, salariert von reichen Verlegern wie Cassirer oder Ullstein, schul-



Tadeusz Kulisiewicz *Richter Azdak*

meisterten auch lebende Künstler, der oberste Tyrann war Scheffler, mit dem ich einmal in einer Broschüre abgerechnet habe, unter dem Titel „Habemus Papam". Leider werden solche Leute als „Kunstwissenschaftler" bezeichnet. Wirkliche Kunstwissenschaftler haben Respekt vor dem schöpferischen Menschen; jedenfalls in meinen vielen Schriften wird man kein hochnäsiges Wort über lebende oder tote Künstler finden. Früher übten Künstler scharfe Kritik gegeneinander. Degas sagte mir einmal, man müsse die vielen Impressionisten, welche überall draußen in der Natur ihre Staffeleien aufstellten, abschießen, eine eigene Gendarmerie dafür einrichten, „peng, peng, peng!" Vasari freilich – vielbeschäftigter Architekt und Maler, Fürsprech seiner Kollegen bei fürstlichen Maecenen, als wirklicher Kenner Sammler von Zeichnungen, auf vielen Reisen gut unterrichteter Verfasser der ersten umfangreichen Künstlergeschichte, begnügte sich mit positiven Würdigungen, begrüßte freudig Begabungen im Nachwuchs, half ihrer Entwicklung und empfahl sie den hohen Gönnern.

EIN NEUER TYPUS DER ANORDNUNG IN MUSEEN

In den Museen ordnet man die Werke alter Kunst nach „Schulen", deutsche, italienische und so fort, innerhalb der Schulen nach den Entstehungszeiten, ungefähr wie in Büchern und Vorlesungen. Die Neubauten der Museen bekamen regelmäßig große Säle mit Oberlicht, Kabinette mit Seitenlicht; daher wurden dort die Bestände auch nach Formaten zweigeteilt. Dies scheint mir nicht unbedingt richtig, bestimmend vielmehr der vom Künstler vorausgesetzte Abstand des Betrachters. So verlangen Menzels Gemälde Betrachtung aus der Nähe, auch die größeren, Tafelrunde, Flöten-Konzert, Eisenwalzwerk. Deshalb waren auch diese nebst den kleinen Bildern und Zeichnungen in Kabinette gehängt, doch die Türen so angeordnet, daß man die großen Gemälde zunächst aus der Entfernung erblickte, dann aber innerhalb des kleineren Raumes dazu kam, die subtile Ausführung alles einzelnen zu beachten – während bei anderen, riesigen Historienbildern der Fernblick genügen mag. Nach dem ersten Weltkriege kam Menzels umfangreiches „Hochkirch" in die National-Galerie; es wurde in einem mittelgroßen Raum angebracht, wo man das Einzelne gut sehen konnte, die prächtigen Köpfe, den nächtlich dunklen, vom Feuer angestrahlten Pulverdampf – Menzel hatte angeordnet, ihn bei nächtlicher Feuersbrunst zu wecken. Immerhin gewahrt man den König auf seinem Schimmel bereits durch die hohen Türen des ganzen Ostflügels. Jemand sagte mir, man sollte dies Bild in dem riesigen Cornelius-Saal aufhängen. Wirklich wurden während der faschistischen Herrschaft Menzels Gemälde in große Säle gebracht – da ging die vorherige Wirkung natürlich verloren.

Da Bilder zum Betrachten gemalt werden, setzte sich in den Museen allmählich der Gedanke durch, sie durchweg in Augenhöhe aufzuhängen, in einer Reihe also und mit Zwischenräumen: Absage an die hochfürstlichen Bilder-Galerien der Barockzeit.

Der Wert einer Sammlung soll auf dem künstlerischen Rang des Ausgestellten beruhen, nicht auf der Zahl. Bei Ankauf oder Stiftung großer Privatsammlungen war viel Minderwertiges in die Museen geraten. Ein Diamant kommt nicht strahlend aus der Erde, wird deshalb geschliffen. Bode gab uns das Vorbild: er hat Bilder geringeren Ranges in Magazine gebracht, Fachmännern zugänglich, oder ausgeliehen, an Universitäts-Institute und dergleichen, wo sie von Nutzen sein konnten. Es gab einen gedruckten Katalog-Band der nicht ausgestellten Gemälde, ungefähr zweitausend.

Bereits mein Vorgänger an der National-Galerie, Tschudi, folgte diesem Vorbild, was zu Angriffen unzufriedener Künstler gegen ihn beim Kaiser benutzt wurde, in Form einer umfassenden „Immediat-Eingabe" des gewaltigen Anton von Werner. Darin stand

jedoch nicht geschrieben, daß die ausgemerzten Bilder künstlerisch wertvoll seien, sondern daß sie überwiegend aus der Privatsammlung des Konsuls Wagener stammten, deren Stiftung 1861 der hochselige König und spätere Kaiser Wilhelm angenommen haben; Tschudi verletze also die schuldige Ehrerbietung gegenüber Wilhelm dem Großen (wie ihn dessen damals regierender Enkel nannte).

In großen und gut geordneten Museen besteht der Wunsch, innerhalb der zeitlichen Reihenfolge die Werke hervorragender Künstler in je einem Raum oder in mehreren aneinander grenzenden zu vereinigen, doch ist das nicht ganz einfach. Als sich die Berliner Gemälde-Galerie noch im Obergeschoß des Alten Museums befand, hingen Rembrandts Gemälde zunächst in mehreren Kabinetten zwischen anderen holländischen Bildern, bekamen dann aber – vermehrt durch Bodes glückliche Ankäufe – einen eigenen mittelgroßen Raum mit vorzüglichem Seitenlicht, später in Bodes 1905 eröffnetem Neubau einen Oberlicht-Saal, allerdings zusammen mit Bildern aus der Nachfolge des Meisters. Im Rembrandt-Saal der Dresdner Galerie hingen auch Gemälde von Bol, Eeckhout, Helst, Gelder, Koninck, Everdingen, Vries, Vermeer van Delft. Ein zweites Bild des Vermeer sah man in einem entfernten Kabinett, so auch andere der genannten Holländer.

Ähnlich war es in anderen Museen, mit Ausnahme der National-Galerie. Standen dort von einem Maler nur wenige Bilder zur Verfügung, dann waren diese räumlich mit den Werken künstlerisch verwandter Meister vereinigt. So hatten die Wiener ein Kabinett für sich, die „Nazarener" eine Kabinett-Reihe für sich, die französischen Impressionisten einen Saal für sich, Leibl und Trübner je eine Wand in einem mittelgroßen Raum. Die allmählich in größerer Zahl erworbenen Werke anderer hervorragender Meister wurden ebenfalls in räumlicher Geschlossenheit gezeigt. Die Menzel-Kabinette sind bereits erwähnt. Sie hoben sich von den Sälen durch kurze Treppenläufe ab, die an Stelle schmaler Gänge eingefügt wurden, um die allzu hohen Kabinette durch Erhöhung des Fußbodens niedriger zu machen: die Decken konnte man nicht genügend tiefer legen, weil sonst zu viel vom Seitenlicht verdeckt wäre. In je einem Saal vereinigt waren die Gemälde von Caspar David Friedrich, Krüger, Feuerbach, Marées, Liebermann, möglichst mit einem Selbstbildnis. Im mittelsten der Menzelkabinette wurde eine Nische für die Menzelbüste eingebaut. Einen besonderen Raum hatte auch Klingers leicht farbige Marmorstatue der Amphitrite nebst der Folge seiner reizvollen dekorativen Bilder aus einer Berliner Villa (freilich hatte der Kaiser nur die Hälfte genehmigt, die andere Hälfte kam nach Hamburg). Die preiswürdige Sammlung von Bildern Böcklins hing in zwei Sälen, mit breitem Durchblick, so daß man die beiden größten Gemälde aus weiterer Entfernung erblicken, dann aber in den kleineren Proportionen jedes Saales gebührend betrachten konnte. Derartige Räume waren überdies zu Gruppen verbunden, so im linken Flügel des Erdgeschosses für die Werke der sogenannten Deutsch-Römer, im rechten für die neueren Gemälde, inmitten für Bilder und Zeichnungen Menzels. Jede dieser Gruppen war außerdem zusammengefaßt – für den Besucher merklich, wenn auch vielleicht nicht bewußt – durch die besondere Wandfarbe jeder Gruppe.

Die einzigartige Klarheit dieser Anordnung wurde sehr gerühmt. Im ehemaligen Kronprinzen-Palais gab es je ein Zimmer für Heckel, Nolde, Beckmann. Ähnlich ist jetzt die Anordnung der Zeichnungen deutscher Meister im Mittelgeschoß der National-Galerie: in ungefähr zeitlicher Reihenfolge, zugleich aber nach künstlerischen Gesinnungen gegliedert. Die Gemälde befinden sich ja in Dahlem.

Bei Vorlesungen macht die Ordnung nach „Schule" und Zeit kein Kopfzerbrechen: Lichtbilder nach Werken aus allen Sammlungen der Welt werden an die Wand projiziert, in beliebiger Zahl und Auswahl, man braucht die Bestände nicht in gegebene Räume sozusagen hineinzudenken.

Neben dem Sammeln und Pflegen von Kunstwerken, wissenschaftlicher Forschung und allgemein verständlicher Erläuterung, ist es eine gute und berechtigte Aufgabe der Museen, die Kunstgeschichte durch Aufstellung nach historischen Bereichen und Entstehungszeiten gleichsam zu begleiten. Selbstverständlich muß es dabei bleiben.

Außer solcher Anordnung, welche der Folge in Vorlesungen und Büchern entspricht, ist auch eine völlig andere möglich und wünschenswert; es scheint mir eine nicht minder wichtige Aufgabe der Museen: zum genauen Sehen der Originale anzuleiten. Dafür ist ein andere Auswahl und eine andere Anordnung dienlich: in möglichst deutlichen Kontrasten.

So etwa, um Gegensätze zwischen den gesellschaftlichen Grundlagen sinnfällig zu machen; oder Verschiedenheiten im Überbau, zwischen allgemein-geistigen Voraussetzungen, auch Unterschiede, die sich aus der Bestimmung ergeben, für welchen Raum: Kirche oder Palast, Garten oder Wohnraum; Wand oder Decke; für den Andächtigen oder den Blumenliebhaber. Das Verfahren der Arbeit: die vielartigen Bedingungen beim Malen in Tempera oder Öl, auf Holz oder Leinwand, al fresco auf nassem Bewurf einer Mauer, mit Erfahrungen oder nach neuem Erlernen dieser schwierigen Technik. Sehr verschiedene Voraussetzungen für die Arbeit in Marmor, Holz oder für Bronzeguß; bei Marmor grundlegende Sonder-Unterschiede: Meister der Renaissance erfinden die Figur in den Steinblock hinein und meißeln sie eigenhändig heraus; viele Plastiker neuerer Zeit modellieren in Ton und lassen das Modell später in Marmor übertragen. Unterschiede zwischen genauer und impressionistischer Behandlung des Marmors. Eine Hauptansicht der Marmorstatue, auch mit zwei Nebenansichten, wird um 1570 durch ein neues plastisches Prinzip abgelöst: „vierzig Ansichten" wie Benvenuto Cellini schreibt. Gebrauch der Werkzeuge, verschieden für Ton, Holz, Marmor. Besonders wichtig: den Zustand der Erhaltung zu erkennen, namentlich an Gemälden, Voraussetzung für richtiges Sehen, wissenschaftliche Bestimmung und menschliches Erleben; besonders lehrreich, an einem Gemälde die Hand des Meisters und des Restaurators zu bemerken (um so höher steigt die Bewunderung für den Meister). Oder: ein großes Gemälde auf Leinwand ist während eines Transportes gefaltet gewesen, die Pflanzenfarben sind haften geblieben, die Steinfarben großenteils abgesprungen, da liegt denn die Vorarbeit frei, die Zeichnung, man sieht also den Verlauf des Arbeitsprozesses.

Diese und andere Tatsächlichkeiten sind sämtlich in der Auswahl und Anordnung meiner „Schule des Sehens" in fünf Räumen des Erdgeschosses der National-Galerie zu sehen, und zwar von jedermann, ohne Vorbildung, es bedarf nur der Hinweise. Natürlich kommen diese Tatsachen auch in den Beständen zeitgeschichtlich angeordneter Museen oder Abteilungen vor, nur können sie dort meistens nicht so deutlich sein. Die genannten Unterschiede bestehen oft zwischen weit von einander entfernten Objekten. Oder die Unterschiede der Erhaltung auf einem Gemälde sind durch neuere Restaurierung verborgen. Ausgewählte Kontraste haben ganz andere Wirkung.

Gleich in der Eingangshalle überrascht den Besucher der Gegensatz zwischen zwei hervorragenden Kunstwerken, von Schadow und Cremer: Schadows Marmor-Gruppe zweier Prinzessinnen, für die kleine Schicht der Hofgesellschaft bestimmt, in einem Schloß aufzustellen – unbekümmert um den gesellschaftlichen und ideologischen Umbruch, der sich während der Entstehung dieses Werkes, 1794 bis 1797, vollzog. Die beiden überlebensgroßen Gestalten von Cremer sind für einen freien Platz bestimmt, für die breite Masse des Volkes, verkörpern einschneidendes politisches Geschehen, das Leid und den Aufbruch von Tausenden erlebt, vorbildlich für die Allgemeinheit. Der Unterschied der gesellschaftlichen Grundlage wird an den beiden Werken bis ins Einzelne der Durchführung anschaulich, mehr als wenn etwa das eine auf der Museumsinsel stünde, das andere am

Rudolf-Koch-Platz. Oder: die Hebe von Canova und der Kanzelträger vom Meister Pilgram stehen einander gegenüber in einem langen, schmalen und hohen Durchblick: die klassizistische Marmorgöttin, auf Wolken schwebend, Olympiern Nektar spendend, und die spätgotische Sandsteinfigur eines Arbeiters, schwere Last auf seiner Schulter. Auch da sieht der Betrachter, ohne Vorbildung, den Unterschied bis in die kleinsten Einzelheiten hinein, etwa die leeren Augen der Göttin und die umdüsterten des einstigen Schwerarbeiters, seine geschwollenen Stirnadern. In einem Raum nur zwei Altarwerke: Verträumtheit des Mittelalters, fern von Lebenswahrheit und Wirklichkeit, Entdeckung der Wirklichkeit beim Anbruch der Neuzeit – auch da Gegensätze bis ins Einzelne, an Augen, Händen, Füßen und Gewändern. Die vielfach bemerkbaren Unterschiede im Arbeitsverfahren sind keineswegs nebensächlich, bestimmen schon die Erfindung, und vor allem bringen sie den Betrachter dem Schaffenden nahe, lassen ihn gleichsam dem Künstler zuschauen, seine Arbeit miterleben, wodurch denn die Wirkung des Vollendeten lebendige Kraft gewinnt.

Die Werke der alten Kunst waren für ganz bestimmte Aufgaben geschaffen, nicht als künftige Beispiele für die Kunsthistoriker, sondern als Werte eigenen Rechtes. Ausgenommen bleiben nur wenige Bereiche, nämlich einer wohlhabenden Bürgerschaft nebst Nachhilfe durch den Handel, so bei vielen Vasen des Altertums, wenn sie für Ausfuhr bemalt wurden; im frühkapitalistischen Holland, wo Sonderfächer der Malerei entstanden, für das Wohnhaus, dessen Inhaber etwas ähnliches haben wollte wie seine Freunde.

Der Erfurter Dom mit der Severi-Kirche, jene hoch über dem großen Platz aufsteigende Baugruppe von unvergleichlichem Reiz, bewahrt im Innern Kunstwerke ersten Ranges: die herrlichen Glasfenster, das reich geschnitzte Chorgestühl, den ehernen Standleuchter aus dem 12. Jahrhundert, mittelalterliche Grabplatten, dies alles noch an ursprünglicher Stelle, innerhalb des ehrwürdigen Gebäudes. Wären diese Werke etwa zur Zeit der napoleonischen Wirren verstreut worden, in Privatbesitz und Kunsthandel, schließlich in ein großes Museum gekommen, dann sähe man das Chorgestühl in einer Kunstgewerbe-Abteilung, möglichst in Gesellschaft ähnlicher Arbeiten gleicher Zeit, aus anderen deutschen Gebieten, auch wohl aus Italien oder sonstigen Bereichen, entsprechend die Grabplatten des Mittelalters – alles aufgereiht in kahlen Räumen, die man neuerdings weiß zu tünchen für richtig hält. Gewiß bildet der kunstgeschichtliche Zusammenhang einen guten Weg zum Verständnis von künstlerischen Schöpfungen der Vergangenheit, und dieser Weg soll natürlich auch weiterhin gezeigt werden, aber es ist nicht der einzig denkbare.

Die Kunstwerke sind in der „Schule des Sehens" so angeordnet, daß jedes einzelne als einzelne Schöpfung sich darstellt, durch Kontraste von einem zum anderen. Dadurch soll auch der Gefahr vorgebeugt werden, welche den großen öffentlichen Museen droht: daß die Besucher den Schritt der Kurgäste annehmen, an Meisterwerken vorbei promenieren und bald ermüden. Gewissenhafte geraten in Verzweiflung, wenn sie bei knapper Zeit sich verpflichtet fühlen, alles zu sehen. Oft habe ich in solchen Riesenmuseen völlig Erschöpfte angetroffen, so Max Liebermann im letzten Saal des vatikanischen Museums: „Ick kann det nich!"

Große Gemäldesammlungen oder Antiken-Sammlungen, etwa die Münchener Pinakothek oder das vatikanische Museum, entfalten ihren Wert nur für den Besucher, der oft genug kommt und sich mit Einzelnem ernsthaft und gründlich befaßt. Will er gar das Ganze sich geistig zu eigen machen, dann braucht er, nach jahrelangen Fachstudien, mindestens mehrere Monate. Wer sich in Museen nie um genaues Anschauen bemüht hat, hält sie für Rumpelkammern – während sie in Wirklichkeit einen unvergleichlichen Reichtum geistigen Lebens ausstrahlen. Einem Staatssekretär habe ich einmal gesagt, ich lebe schon ein paar tausend Jahre – darob erschrak er. Mein Bestreben war seit je, auch anderen Menschen ein so langes und geistig reiches Leben zu verschaffen.

Die hier gezeigten Werke wurden von mir aus den Magazinen hervorgeholt, jedes einzelne gleich mit der Überlegung, auf was ich den Betrachter hinweisen könne. Es sind aber nicht etwa minderwertige Stücke, nur der Schulmeisterei zuliebe ausgesucht; manche sind von hohem Rang. Die kontrastreiche Anordnung gibt jedem Raum eine andere Wirkung. Ernst Legal äußerte bei der Eröffnung, es sei beglückend, in solchen Räumen zu weilen; Journalisten aus Ost und West begrüßten die ganze Anordnung als einen neuen Museum-Typus. Auch auswärtige Besucher, so die Direktoren der Ermitage und der Tretjakow-Galerie, haben mir ihre Freude an dieser Ausstellung ausgesprochen. Kunsthistoriker aus Westdeutschland waren begeistert und sagten, ihre Kollegen von dort müßten herkommen, um zu sehen, wie man Kunstwerke aufstellen solle. Ein junger Heißsporn dagegen rief einmal aus, dies sei eine reaktionäre Ausstellung – sancta simplicitas! Vielleicht hat er inzwischen bemerkt, um was es hier geht; tatsächlich ist es das Modernste in der Museumswelt.

Es wird viel über Kunsterziehung gesprochen und gedruckt – hier bietet sich ein guter Weg, neben anderen möglichen. Zur Eröffnung hatte ich Erläuterungen mit leicht verständlichen Hinweisen veröffentlicht, und dabei aufs schärfste betont, daß man die Werke so genau wie möglich betrachten müsse. Die Überschriften lauten: „Erster Besuch" und so fort. Der Besucher soll bald und oft wiederkommen.

Seit langem arbeite ich nun an noch genauer eingehenden Hinweisen für die Besucher und die Führer von Besuchergruppen. Ein solches Buch gibt es noch nicht. Wer den Text angesichts der Kunstwerke liest, wird veranlaßt, sie so genau anzusehen, wie es der Respekt vor dem Schöpfer des Werkes verlangt. Hindurchtrotten ist sinnlose Zeitverschwendung, Hindurchrennen – wie man es oft in Museen beobachtet – eine Beleidigung der Kunst.

